

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Anatomia visiva di un sex symbol

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/23756> since

Publisher:

Kaplan

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

LA BELLEZZA DI MARILYN

Percorsi intorno e oltre il cinema

a cura di
Giulia Carluccio

kanlan



Stefano Anselmi, *Marilyn, 1947-1962*, tiratura su cancellino cm. 106x80
Collezione privata - Contrasto Studio Cazzanini, Milano
Fotografia: Riccardo Marzani

© Wilhelm De Kooning by SIAE, 2006

© Richard Hamilton by SIAE, 2006

© Andy Warhol by SIAE, 2006

L'editore è disponibile a cedere, a ogni eventuale obbligo relativo ai diritti d'autore sulle altre fotografie riprodotte nel presente volume.

Il volume è stato stampato con un contributo
della Facoltà di Scienze della Formazione
dell'Università di Torino

© edizioni kaplan 2006

Via Saluzzo 42/bis, 10125 Torino
Tel. e fax 011-7495609

E-mail: edizionikaplan@listwebnet.it
www.edizionikaplan.com

ISBN 88-89908-00-9

Premessa

La pubblicazione di questo libro trae spunto dall'occasione di una serie di incontri e conferenze su diversi aspetti dell'icona Marilyn Monroe, organizzati nell'ambito di un corso universitario da me tenuto nel 2003, dedicato al divismo e al caso Marilyn in particolare.

Nel tentativo di mettere a fuoco e interrogare la stratificazione di elementi e questioni che interessano da un lato la "diva" Marilyn, dall'altro quella dimensione di "icona" mediatica che lei raggiunse proporzioni non rintracciabili in altri casi divistici, gli interventi e le relazioni allora discusse muovevano intorno e soprattutto oltre il cinema, a ripercorrere le dinamiche che investivano e intermediali che sono state all'origine sia della costruzione della diva Marilyn, che della creazione dell'icona, con la moltiplicazione di tutte quelle immagini, in senso lato, che fotografia e cinema prima, letteratura e arte figurativa dopo, soprattutto *post mortem*, hanno continuato a proporre, nel prolungamento infinito, non finito, del mito di Marilyn.

Nella mole immensa di riferimenti, di testi, materiali diversi, nella pluralità di linguaggi e ambiti (non esclusi quelli del *merchandising*) evocati negli incontri del 2003, nella giungla bibliografica degli scritti su Marilyn, pareva da un lato impossibile aggiungere altro; dall'altro lato, invece, paradossalmente, tutte le aporie, le sfumature, la complessità, in una parola, del fenomeno Marilyn, inviavano a porre ancora questi, a discuterne idee, a proporre analisi. Questo volume è precisamente il risultato del desiderio di raccogliere quell'invito, e quindi di porre questi, discutere idee e proporre analisi. Al gruppo originario dei relatori, si sono aggiunti altri studiosi che hanno offerto ulteriori contributi, e l'insieme dei saggi qui raccolti vuole definire una mappa possibile di percorsi di riflessione su Marilyn, intorno e oltre il cinema.

Premessa	5
Introduzione	7
<i>La bellezza di Marilyn</i> di Giulia Carluccio	
Parte I	
Immagini di Marilyn	
Giacomo Manzoli	21
<i>Marilyn Monroe, vanita subito. Breve cronaca della beatificazione letteraria della Dina</i>	
Mario Senaldi	43
<i>Lo Marilyn Immaginario</i>	
Roberta De Martini	59
<i>Alice allo specchio: la Marilyn di Miller</i>	
Franco Prono	91
<i>Note su Marilyn e la fotografia</i>	
Parte II	
Il cinema di Marilyn	
Gigi Livio e Mariapaola Pierini	105
<i>Marilyn fenomeno</i>	
Chiara Simonigh	127
<i>Anatomia viviva di un sex symbol</i>	
Veronica Pravadelli	148
<i>Monroe, Russell e le altre. Sul rapporto tra Marilyn e le donne</i>	
Leonardo Gandini	158
<i>A qualcuno piace calda. Marilyn e Wilder</i>	
Jacopo Chessa	165
<i>Marilyn tra soggetto e modello. Gli spostati</i>	

Parte III
Marilyn in Italia

Federica Villa
"Non proibite Marilyn ai nostri ragazzi": *Quale Mamma per gli italiani anni Cinquanta* 177

Donatella Tescio
Il doppiaggio di Marilyn 186

Bibliografia 210

Filmografia 214

Indice dei nomi e dei film citati 222

Anatomia visiva di un sex symbol

La psiche non ha mai detto che il sesso è la sua radice. È stato Freud a sostenerlo. La psiche dice di essere lei la radice delle immagini; però occorre riconoscere che la sessualità è prima di tutto un'attività dell'immaginazione. J. Hillman, *Il linguaggio della vita*

Icona ormai depositata nel fondo del nostro immaginario collettivo, la visione di Marilyn Monroe sorridente, che trattiene l'abito sollevato dal soffio del tombino ai suoi piedi, fu invece ricorrenza ossessiva di un'epoca in cui le gambe di una donna e qualche fortuito scorcio della sua biancheria intima possedevano la forza attrattiva del canto delle sirene di Ulisse; un'epoca nella quale frammenti di corpo denudati sprofondavano nelle voragini della fantasticherie e la carne partecipava di un senso pesante di oscura perdizione.

La riproduzione e la diffusione massive di quell'immagine testimoniano come essa, più di altre, seppe esprimere al massimo grado possibile l'intensità del richiamo nonché l'essenza della "marilynitudine": di un corpo che nel suo esporsi, mostrarsi, offrirsi in spettacolo, infonde nella pienezza greve della carne un'euforica, candida levità.

E non stupisce davvero che sia proprio tale l'essenza di uno dei corpi non tanto più rappresentati, ma, in senso vero e profondo, più spettacolarizzati che mai; un corpo che, perciò, avrebbe potuto trovare solo nel cinema, e certo assai meno nella fotografia, il suo habitat d'elezione.

È, nemmeno sorprende quindi che quella fotografia, nella raffigurazione intiera di ognuno, partecipi di un vivo senso di animazione, di un'impresione di movimento cinematografico, quasi fosse stata estratta dalla memoria visiva del film al quale si riferisce. *Quando la moglie è in vacanza*, del 1955.

Ciò che colpisce, invece, è che quell'immagine, così com'è, non appare affatto nel film: il regista, Billy Wilder, poiché le riprese di Marilyn Monroe girate in Lexington Avenue a New York furono disturbate, nonostante l'ora tarda della notte, dagli urli e dai fischi di una folla delirante, e forse soprattutto perché intuì la portata sociale e mescolò i risvolti economici dell'ac-

si rivelerà più forte e, anche dopo la sua morte, si riapproprierà di uno di mostrare la sua complessa figura d'attrice dall'inquietudine e delitto dalla norma per ricondurla allo stereotipo dell'oca goliarda e della del sesso che lei aveva tanto originalmente scalfito dall'interno. La sua solitudine emerge anche nei suoi film e nei personaggi che recita. Marilyn non è distante, sola e irraggiungibile come lo erano le star: ma classico, lo è in modo più contraddittorio e moderno, poiché è in li fondere in sé gli opposti, bellezza e bravura, ironia e tragicità, sen- e innocenza, inquietudine, spensieratezza e malinconia. La sua solitudine e la sua distanza non sono quelle dell'empireo delle stelle, hanno una : diversa, sono il riflesso e la conseguenza del suo tormento e della a contro quel sistema che la possedeva in quanto morce e la costrin- lagire dall'interno, insinuando la sua arte tra le pieghe di personaggi la carta non conoscevano alcun tormento. Ma, come speriamo di nostrato in questo scritto, è indubbio che, almeno sul piano specifico citazione, Marilyn sia riuscita a vincere la sua battaglia²⁹.

²⁹ È questo scritto sia stato concepito in modo unitario dai due autori, la stesura grafica da attribuire nel seguente modo: sono di Gigi Livio quelli contraddistinti con i numeri 1, 3, 5 e 7 e di Mariapaola Pierini dai numeri 2, 4, 6 e 8.

caduto, decise di fare del girato una fotografia di lancio della sua opera e ripeté la scena in studio.

Ed è qui che essa, nonostante, o meglio, probabilmente in virtù di un simile antefatto, acquisì il suo statuto cinematografico, trasformandosi in un dinamico montaggio all'incirca di piani in mezzo busto e particolari, che sezionarono il corpo dell'attrice in seno e gambe, però mancando malata la resa unitaria della figura intera, in piena ottemperanza a quel principio peculiare del *déroupage* classico, messo in luce da Bazin, che consente di restituire il verosimile, pur intervenendo sul reale profondamente e quindi, in maniera inesorabile, sulle dinamiche di partecipazione dello spettatore al film.

Questa dissezione, nel dare espressione filmica all'attenzione selettiva mossa dall'eccitamento del pubblico, lungi dal realizzare una semplice fotografia animata, trasformò il mero fatto in spettacolo cinematografico e, più propriamente, in uno spettacolo cinematografico che esprimeva in maniera compiuta lo stile hollywoodiano degli anni Cinquanta e con esso il costume dell'epoca.

Particolarità propria di tale sezionamento — che certo non si limitava ad illustrare o a descrivere semplicemente la scena ponendola in modo innocente dinanzi al pubblico — risiedeva nella forza coercitiva con cui costringeva lo spettatore a provare precise sensazioni, sfruttando cinematograficamente quel «*prurito sensoriale*» caro a Ejzenštejn, grazie al quale si attribuisce alla scena stessa un surplus di emozione, o meglio, in questo caso, di carica erotica, che sicuramente non aveva il dialogo in essa contenuto tra la protagonista femminile e quello maschile e che si celava solo in alcune delle riprese in mezzo busto dove l'uomo, in secondo piano rispetto alla donna, cercava di rubarle, con lo sguardo, quanto più possibile della visione delle gambe, tra un volo e l'altro della veste.

Ma l'efficacia spettacolare di un simile sezionamento del corpo venne sfruttata anche in un altro momento del film, e non a caso, assai importante: la prima apparizione di Marilyn Monroe, che si imprime indelebilmente non per la sua fugace frontalità, ma grazie ad una insistita e ravvicinata ripresa, da dietro, delle sue forme generose, sulle quali si posa, poi, anche lo sguardo del protagonista maschile.

Curioso è, inoltre, che il valore spettacolare della dissezione del corpo sia stato trasposto addirittura al di fuori del film, ossia nel suo trailer pubblicitario, in un contesto realistico dove la macchina da presa si sofferma in un lungo particolare sul décolleté dell'attrice all'arrivo, insieme al marito Joe Di Maggio, alla grembiata prima dell'opera.

In un film come questo, spassosamente e sagacemente incentrato sul

così dire salienti, perché lo spettatore partecipasse in maniera attiva alle tensioni interiori del protagonista maschile, al di là delle parole da questi pronunciate, degli atti compiuti e persino delle direttrici del suo sguardo.

Diverso fu per il regista il caso di *A qualcuno piace caldo*, nel quale il ruolo erotico dell'immaginazione andava visivamente esplicitato, poiché la condizione che imponeva ai protagonisti maschili d'essere sotto mentite spoglie femminili era già di per sé più che sufficiente per tessere una fitta trama di sottintesi e allusioni. In questo film, le sezioni del corpo di Marilyn Monroe si prestarono perciò ad entrare in relazione di montaggio con i primi piani di Tony Curtis e Jack Lemmon, istituendosi come evidenti soggettive ed ingaggiando una serie di campo-controcampo *sex genres* e tuttavia di indubbia efficacia, dal momento che intensificavano l'identificazione dello spettatore coi protagonisti maschili, facendogli afferrare chiaramente, anzi vivere, i medesimi moti interiori immaginativi e non. Perciò, ad esempio, una scena fondamentale come l'ingresso della diva nel film venne nuovamente affidata al particolare del retro del suo corpo dai fianchi alle caviglie; ma, questa volta, vi si aggiunse pure il primo piano dei due estasiati uomini *en l'arrest*.

Più in generale, però, l'intero film si avvale di un così cospicuo numero di inquadrature delle gambe o della scollatura dell'attrice, sempre precedute o seguite dal primo piano degli attori con espressioni inebriate, da rendere ben più che palese il senso attribuibile alla relazione tra immagini, anzi, persino da istituire un meccanismo pavloviano di interpretazione nello spettatore, tale per cui veniva non solo ripreso l'effetto Kulešov, ma, con l'aggiunta della presa data dalla forza primigenia della pulsione sessuale, esso era addirittura intensificato, al punto che valeva doppiamente l'assenza del paradigma kulešoviano messa in luce da Bazin, secondo il quale «la significazione morale era in qualche modo anteriore alla significazione fisica, l'immagine di una donna nuda + l'immagine di un sorriso = desiderio».

Questa modalità di rappresentazione del corpo ben si confaceva ad un'epoca dalla moralità alquanto chiusa e rigida o persino immobilizzata nelle diverse Legion of Decency e solo a tratti scossa da eventi che in qualche modo preparano la liberazione sessuale come l'ampiamiento della sfera del visibile e del dicibile nei media e fondamentali studi quali il *Rapporto Kinsey*, uscito a due riprese nel 1948 e nel 1953, e *Maschio e femmina* di Margaret Mead, pubblicato nel 1949 —; una moralità, dunque, capace, già di per sé stessa, di far convergere i percorsi del senso in una direzione prevedibile, in un unico sfogo ossessivo-maniciale tipico, anzi insito, come ha chiarito Freud, in ogni proibizione o tabù.

Non a caso, tale modello formale, che si adatta ad attribuire un significato erotico ad una corporeità senza malizia, si impone, in maniera costante, non solo nei film di Billy Wilder, ma, insistentemente, dagli esordi sino alla fine della carriera cinematografica di Marilyn Monroe che, come noto, si giovò della direzione di alcuni fra i maggiori esponenti dello stile hollywoodiano classico.

Il ruolo secondario che interpreta in *Monkey Business* (*Il magnifico scherzo*, Howard Hawks, 1932) si ricorda quasi solo per il particolare della sua gamba nuda mostrata a Gary Grant, il quale più tardi, come rivela un altro particolare, ma questa volta in soggettiva, sarà in grado di riconoscere la ragazza vedendone appunto solo le gambe.

E, in un altro film di Howard Hawks, *Gli uomini preferiscono le bionde*, uno dei momenti di più pura comicità si deve ad una lunga inquadratura del fondo schiena di Marilyn Monroe, colta nell'atto di tentare a fatica di infilarsi attraverso la stretta apertura di un oblio, rimanendovi però incastrata. Un film, anche questo, il cui trailer si sofferma a lungo sul décolleté della diva, che firma, accanto a Jane Russell, il cemento fresco davanti al Grauman's Chinese Theatre.

Persino un film minore di Otto Preminger, come *La magnifica preda*, la culminare la tensione erotica del protagonista maschile, interpretato da Robert Mitchum, in una scena di violenza carnale quasi interamente giocata sui particolari del corpo dell'attrice dal seno ai fianchi.

George Cukor, più tardi, nel 1960, decide addirittura, in *Facciamo l'amore*, di affidare la spettacolarità dell'ingresso della diva nel film, prima ancora che alla sua figura intera, all'inquadratura delle sue gambe divaricate, avvolte solo in un collant nero, e riprese dai piedi all'inguine mentre discendono da una pancia, in una sorta di *lap dance ante litteram* osservata da un attento Yves Montand, il quale appare in una serie di primi piani che attribuiscono a quel particolare, e ai successivi non meno provocanti, lo statuto di soggettive.

John Huston, poi, coglie il degrado dei personaggi maschili di *Gli sportivi*, anche attraverso il loro sguardo che costantemente sbarrano il corpo di Marilyn Monroe, riducendolo in particolari come quelli delle gambe, del décolleté e della spalla nudi osservati da Clark Gable mentre la donna danza con James Burton (Kevin Mc Clarty); oppure come quelli insolenti del suo fondo schiena, prima guardato nei movimenti compiuti durante un gioco e percorso da un rozzo avventore di un bar, poi a lungo fissato, nel cavalcare, da Clark Gable.

Questo palese, preciso, inesorabile smembramento del corpo operato dalla macchina da presa in particolari quasi sempre dal valore di soggettiva si impone con tale rinvenuta insistenza nel film di un nuovo cinema di

registri non a caso appartenenti al medesimo alveo espressivo, da costituirsi come convenzione drammaturgica dello stile spettacolare che caratterizza il cinema hollywoodiano degli anni Cinquanta.

Si può quindi sostenere che, oltre al processo di scomposizione della realtà e delle sue variabili spazio-temporali, oltre alla decomposizione della scena in inquadrature o frammenti infinitesimi, il codice drammaturgico del cinema classico prescrive anche una peculiare forma rappresentativa per il corpo, che impone il senso sia per quel potere di soggiogare lo spettatore insito, secondo Epstein² ma anche Aumont³ in ogni ripresa ravvicinata; sia, com'è noto da Jakobson, Miry e Metz in poi, per la straordinaria forza di significazione attivata dal processo sineddotico del particolare cinematografico⁴.

Occorre precisare subito che qui non si tratta di una frammentazione che riguarda l'espressività del corpo, colta negli aspetti e nelle manifestazioni più significative di minima: gestualità, postura, cinesica.

Il particolare, negli esempi presi in considerazione, ha il suo fine di mostrare la scabbia, l'aspetto del corpo, o meglio, di alcune sue parti, ed è lungi dal porsi in qualsiasi tipo di rapporto con quel «principio di recitazione spezzata» che Ejzenštein prendeva a modello per il cinema del teatro kabuki ed in base al quale una determinata scena avrebbe potuto essere rappresentata cinematograficamente tramite «spezzoni di recitazione completamente indipendenti gli uni dagli altri. La recitazione della mano destra. La recitazione di una gamba. La recitazione del collo e della testa», e così via, tanto da scomporre il ruolo interpretato «in singole interpretazioni di ciascun "membro" separatamente; la parte delle gambe, la parte delle mani, la parte della testa. Insomma: un'autentica parizione recitativa in singoli piani»⁵.

Una simile resa della recitazione, pur nello straordinario potere di coinvolgimento del pubblico dovuto alla composizione ritmica del movimento corporeo con funzione espressivo-drammatica, sarebbe apparsa quanto mai lontana da quella nozione di verosimiglianza che è qualità fondante lo stile cinematografico apparentemente naturalistico della Hollywood classica.

² J. Epstein, *Regione cinema*, Ed. La Sirène, Paris, 1921.

³ J. Aumont, *De visages au cinema*, Cahiers du Cinéma/Ed. de l'Éclat, Paris, 1992.

⁴ Cfr. R. Jakobson, *Descendenze del cinema*, in «Cinema e Film», n. 2, 1967, in particolare, p. 164. Cfr. inoltre, J. Miry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Ed. Universitaires, Paris 1963-1965 [tr. it. par. in L. Terrence (a cura di), *Danteo l'immagine*, Tascana Stampatori, Torino, 1979]. Cfr. infine Ch. Metz, *Cinema e psicoanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia, 1980.

⁵ Ibidem.

L'inquadratura ravvicinata, nei modelli citati, se e quando coglie un movimento corporeo, proprio perché non lo coglie come manifestazione di un significato profondo all'interno insuperabile e capace di qualificare il personaggio, non diviene anello fondamentale della catena cognitiva dello spettatore. Si tratta sempre di un movimento dallo scarso valore drammaturgico, quasi del tutto privo di proprietà espressive, al punto che il suo portatore di significazione, se può essere corretto, va trovato come si troverebbe quello di un mosaico a partire da una delle sue tessere.

Il particolare del fondo schiena di Marilyn che sale le scale o che si infila in un abito o che ancheggia mentre gioca o che cavalca, certo, non può avere, e non ha, alcuna finalità drammaturgica né tantomeno, fuor d'umoris, espressiva. E ciò vale per le gambe, per i fianchi, per il seno, sempre colti in movimenti insignificanti, sempre sorpresi o nel dispiegarsi di azioni banali o nell'atto, per così dire, di "fare qualche cosa d'altro" di per sé estraneo ad ogni sorta di intrinseccabilità che valga come giustificazione di una ripresa da vicino o di un soffermarsi dell'immagine e di conseguenza del pensiero dello spettatore.

Non solo, ma l'uso della ripresa ravvicinata del corpo pare porsi in relazione più che con la dimensione del personaggio femminile inerte la sua parte nella funzione spettacolare, con quella, invece, relativa al suo ruolo nello star system: e, non a caso, s'è fatto riferimento ai trailer pubblicitari dei film, dove Marilyn Monroe appare in qualità di personaggio pubblico.

In tal modo si intesse a doppia mandata un legame visivo tra immaginario e realtà su cui si fonda l'immagine della diva, o meglio, del sex symbol, attraverso l'utilizzo di modalità rappresentative che si inscrivono a pieno titolo nello stile del cinema hollywoodiano classico⁶.

Ecco dunque che il particolare del corpo, se pur assume una funzione centrale nella creazione dell'immaginario che caratterizza un dato movimento del sistema divistico cinematografico — il quale, sostiene Morin, con Marilyn Monroe canta il suo *de profundis*⁷ —, si dispone su un versante oscuro di quello stesso immaginario, che è del tutto indifferente alla costruzione della personalità e all'espressione dell'identità della star finalizzata a stimolare i processi di identificazione del pubblico stimolandone l'affettività.

⁶ Sulla assimilazione del divo al personaggio che si istituisce in virtù dell'utilizzo di particolari convenzioni rappresentative cfr. la diffusa analisi esposta da D. Tomasi nel capitolo *Intorno, il divo, il personaggio*, in D. Tomasi, *Cinema e racconto. Il personaggio*, Loescher, Torino, 1988, pp. 116-135.

⁷ Cfr. E. Morin, *I divi*, Garzanti, Milano, 1977, e, in particolare nel capitolo *Il caposala dello "star system" e la trasmissione delle star*, il paragrafo *La tragedia di Marilyn Monroe*, pp. 164-169.

Il piano ravvicinato, qui, non può in alcun modo rientrare nella categoria deleuziana di «immagine-afezione», ossia di inquadratura di un ente qualsiasi, non necessariamente un volto, che possa esprimere affettività; qui, si delinea una tipologia che costituisce un'eccezione rispetto alla regola tracciata da Deleuze secondo la quale un frammento del corpo sarebbe *sempre e comunque* espressivo, dal momento che, in virtù del suo isolamento dalle coordinate spazio-temporali e dal contesto di una precisa situazione, esso parteciperebbe di un potere di astrazione tale da elevarlo allo status di Entità⁸.

Nel caso raro, se non proprio eccezionale, del particolare che accenna lo stile di alcuni nomi di punta del cinema hollywoodiano classico, davvero cade il provocatorio interrogativo deleuziano che recita: «perché una parte di corpo, mento, stomaco o ventre, sarebbe più parziale, più spazio-temporale e meno espressiva di un tratto di volatilità intensivo o di un volto intero riflessivo?»⁹ dove, sintetizzando, per intensivo, si intende l'espressione di una potenza [o volontà individuale] che passa da una qualità a un'altra¹⁰, qualificando così il contenuto interiore del personaggio in un dato momento; mentre per riflessivo si intende «l'espressione di una qualità comune a parecchie cose differenti», qualificando il contenuto interiore del personaggio *tout court* che delinea la sua identità.

Nella tipologia di ripresa ravvicinata qual è quella degli esordi descritti, la singola porzione corporea si ferma alla qualità di mero "reperto anatomico" e si riduce, come si vedrà più avanti, per un processo di astrazione contrario a quello richiamato da Deleuze, allo stadio di cosa empirica, di oggetto concreto.

Il corpo, soprattutto quello femminile, e in particolare modo se è quello di un sex symbol, nel cinema americano classico, difficilmente appare nella sua completezza, più spesso è scomposto, suddiviso, disarticolato, parcellizzato attraverso particolari pronti ad entrare in costruzioni di montaggio e ad assumere ruoli e funzioni che sono esclusivo appannaggio del regista, non dell'attrice.

Si tratta di una trasfigurazione profonda e intensa, ma che, nonostante ciò, risulta impercettibile, inavvertibile da parte dello spettatore.

Anche per la rappresentazione del corpo vale dunque, nel cinema degli anni Cinquanta, il principio baziniano secondo cui «è il montaggio, creatore astratto di senso, a mantenere lo spettacolo nella sua irrachità necessaria».

⁸ Cfr. G. Deleuze, *Immagine-movimento*, Ubaldini, Milano, 1983, il capitolo *L'immagine-afezione: volto e piano piano* alle pp. 109-124, in particolare le definizioni di p. 118 ss. e l'v. p. 119.

ria»¹¹ a modificare la corporeità reale e priva di malizia e ad attribuirle significati che derivano dalla relazione tra inquadrature, o meglio, tra particolari e primi piani, dove questi ultimi fanno assumere agli altri lo status di soggettive, investendoli di un contenuto immaginario.

Un concetto, questo, che in origine è del tutto assente nella "realtà" del corpo del personaggio femminile, e che per via di un processo latente, sotterraneo — anche se in qualche modo pavlovianamente spontaneo nella sua necessità — e perciò stesso più che mai sicuro dei propri effetti¹², è un contenuto immaginario, si diceva, che passa automaticamente, meccanicamente, dall'autore, ai personaggi maschili, per giungere infine al pubblico.

Partito nella rappresentazione del corpo si produce e si perpetua, quindi, quel paradosso proprio del cinema hollywoodiano classico, e messo in luce da Bazin, secondo cui reale e immaginario convivono, in virtù del fatto che la ripresa e il montaggio dissimulano il loro potere di manipolazione e trasfigurazione, grazie alla ripetizione di schemi e modelli formali che, proprio perché iterati e reiterati, proprio perché egemoni, diventano invisibili, celandosi sotto l'apparenza di mere convenzioni insite nello statuto stesso dello spettacolo cinematografico.

L'esistenza di un codice stilistico consolidato e prescrittivo giustifica, così, di per sé stessa l'attribuzione di un senso immaginario alla materia corporea reale, facendone insensibilmente qualcosa d'altro, che lo sposta, in maniera inconsapevole, e chiamato a vedere come naturale, senza rendersi conto che il senso non sia nel corpo: ne è l'ombra proiettata dalle convenzioni rappresentativo-drammatiche sulla sua propria immaginazione.

Il particolare con valore di inquadratura in soggettiva, carica di un portato di senso "altro" il corpo perché esprime visivamente non solo l'attenzione selettiva, ma anche quella focalizzazione del pensiero, che, secondo Henry, sta alla base del procedimento sinidolico¹³. È proprio la sinidolochia visiva, all'epoca ormai profondamente anche se inconsciamente assillata dallo spettatore nel suo patrimonio interpretativo, a far sì che egli, in virtù di un intero processo di proiezione psicologica, attribuisca all'interezza del corpo le qualità delle sue singole parti, e di conseguenza al personaggio femminile un titolo di fascinazione ch'esso realmente non mostra.

Il codice drammaturgico alla base dello stile hollywoodiano classico offre, in tal modo, una determinata «immagine» del corpo che è già in sé interpretazione o, bazzinatamente, «rappresentazione» e non una «rivelazione» della sua realtà¹⁴.

¹¹ A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, cit., p. 67.

¹² Cfr. A. Henry, *Memoria e psicologia*, Einaudi, Torino, 1973.

¹³ Cfr. le citazioni basiliate di «immagine» «rappresentazione» «rivelazione» in

Poiché il significato viene non solo suggerito, ornato, ma forzatamente e allo stesso tempo indirizianente imposto, il tentativo del codice è proprio quello di sottrarre al corpo la sua reale e peculiare ambivalenza di senso. Quella ambivalenza, come ha chiarito Galimberti, «non cui la realtà corporea originariamente appare nel suo duplice aspetto, [...] proponendosi come questo, ma anche come quello, senza mai affidarsi ad una precezza di valore e ad una univocità di senso»¹⁵; quella stessa ambivalenza, quindi, che fa essere il corpo dei personaggi di Marilyn Monroe seducente, ma anche senza malizia ed innocente — come appare nelle scene sopra ricordate dove ella è sempre e alla in atti di per sé privi di intenzioni seduttive —, oppure provocatoriamente virinale, ma anche euforico e candido — appunto come s'è detto dell'immagine con l'abito sollevato dall'aria che più di altre l'ha consacrata come sex symbol.

Si può perciò affermare che la prepotenza del codice classico il quale tenta di apporre un'iscrizione sul corpo, allo stesso tempo istituisce anche, nel lavoro sul sex symbol e su di un caso da considerarsi ed assumere come emblematico qual è quello di Marilyn Monroe, un vero e proprio nuovo «canone visivo corporeo».

Non si tratta di un canone visivo legato alle proporzioni del corpo, qual è quello preso in esame principalmente da Panofsky, che attraversa la storia delle arti figurative e che, a partire da teorie e metodi diversi a seconda delle epoche e degli stili, «disa i rapporti matematici tra le varie membra [...] degli esseri umani, in quanto pensati come soggetti di una rappresentazione artistica»¹⁶; dando origine, ad esempio, a modelli di perfezione proporzionale assai nobili come, nell'antichità ellenistica, la statua di Policlete detta poi il *Canone* o, nel Rinascimento, l'uomo di Leonardo inscritto a sanguigna in un cerchio e in un quadrato quale appare nel celebre *Schema delle proporzioni del corpo umano*.

È tuttavia, il canone visivo corporeo fissato nell'epoca del cinema hollywoodiano classico, pur non legandosi al concetto di proporzione, lui in comune con quello dell'arte figurativa l'incrocio per la «norma» o [...] la necessità di stabilire una convenzione»¹⁷ rappresentativa per il corpo.

Questa convenzione tuttavia assume ruoli e funzioni differenti nell'uno e nell'altro ambito artistico.

Che cos'è il cinema, cit., pp. 74 ss.

¹⁵ E. Galimberti, *Il corpo*, (1983), Feltrinelli, Milano, 1999, p. 13. Cfr. in particolare i capitoli *L'energia del corpo e la dispersione dei sensi* (pp. 234-238); *L'ambivalenza generale e l'ambivalenza simbolica* (pp. 251-256).

¹⁶ F. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino, 1999, p. 62. Cfr. più in particolare il capitolo *La storia delle proporzioni del corpo umano come riflesso della storia degli stili*, pp. 61 ss.

¹⁷ *Ibid.*

Per la pittura si tratta di convenzioni rappresentative di ampia applicazione, che non limitano certo il loro raggio d'azione al corpo femminile; e, meno che mai, sono finalizzate ad una sua trasfigurazione in termini eroici.

Inoltre, mentre l'arte figurativa, soprattutto dall'età greca in poi, fissa norme formali per il corpo finalizzate ad una resa quanto mai verosimile del reale, lo spettacolo filmico statunitense degli anni Cinquanta le stabilisce, al contrario, come s'è visto, per una sostituzione quanto più viva possibile dell'immaginario esercitato sulla corporeità, o meglio, di una certa immagine ed idea di corpo.

Questa idea si pone in relazione non solo, come s'è visto, alla dimensione erotico-sensitiva; ma anche a quella estetica, la quale crea così un'alteriore affinità tra i due ambiti artistici: il corpo da rappresentare incarna un determinato ideale di bellezza.

Ma qui nuovamente le strade si dividono perché, mentre per l'arte figurativa si tratta quasi sempre di un ideale corporeo che anche quando è femminile poggia comunque sul principio di proporzionalità tra le parti; per il cinema hollywoodiano degli anni Cinquanta pare si possa davvero parlare di un "principio di sproporzione" che si applica tanto al corpo in sé quanto al modo di rappresentarlo.

Il corpo di Marilyn Monroe — ma più in generale quello delle donne nel cinema dell'epoca —, che declina la propria silhouette in linee curve quanto mai diseguali e differenziate, ora concave ora convesse e dispiegate tridimensionalmente tra prominente e rientranze, tra volumi pieni (fianchi, seno) e vuoti (giovita, gambe), è un corpo fatto appunto di sproporzioni, che il codice rappresentativo, la convenzione drammaturgica, s'incarica non solo di nascondere o di evidenziare, ma di enfatizzare attraverso l'uso del particolare che contribuisce ad isolare, per lo spettacolo cinematografico di allora, appunto un preciso "canone visivo corporeo".

Il particolare, infatti, ha in comune con il primo piano innanzitutto il fatto di costituirsi non solo quale pura e semplice ripresa ravvicinata, ma, come ha chiarito Ejzenštejn, quale vero e proprio «ingrossamento»¹⁷, che ha l'effetto di ingrandire, amplificare, quasi di aumentare la dimensione delle forme mostrate e, nel caso di quelle del corpo di Marilyn Monroe, di accentuarne ulteriormente il volume, la grandezza.

A tale, importante, effetto percettivo se ne aggiunge un altro, di carattere psicologico, di nuovo comune a primo piano e particolare, che è insito nell'isolamento della parte dall'insieme e che fa derivare, come s'è detto, in

virtù di un procedimento sincretico, il senso del tutto a partire da quello proiettato nelle sue singole parti.

Il principio di sproporzione si avvale, quindi, non solo dell'ingrossamento, ma anche della parcellizzazione del corpo in porzioni, che, in primo luogo, sono scelte perché nella figura intera si differenziano per difformità, eccesso ed esagerazione, emergono come eccezioni, in quanto parti fuori misura, o appunto sproporzioni; e che, in secondo luogo, sono arbitrariamente assunte come vicarie della corporeità integra e completa.

Una simile modalità rappresentativa si dà come forma visiva peculiare di quel principio di sproporzione su cui si fonda una particolare idea di corpo e di bellezza da intendersi come accostamento, o al massimo sommaria teoria di elementi di per sé autonomi; un'idea, questa, del tutto contrapposta a quella basata, sin dai tempi del filosofo greco Crisippo, sul principio di proporzione secondo cui, come ricorda Galeno, «la bellezza non risiede nei singoli elementi ma nell'armoniosa proporzione delle parti, nella proporzione di un dito rispetto all'altro, di tutte le dita rispetto alla mano [...], infine di tutte le parti a tutte le altre come è nel canone di Policleto»¹⁸.

Si tratta di due concezioni diametralmente opposte del corpo e della sua bellezza, che quindi si ripercuotono anche sui modi di rappresentarlo.

L'una, che percorre quasi l'intera storia delle arti figurative dall'Egitto sino all'Ottocento — con le rare eccezioni, come sostiene Panofsky, del soggettivismo pittorico (la pittura olandese del Seicento e l'impressionismo oltreoceano)¹⁹ —, considera il corpo come unità e, non a caso, lo raffigura sempre a figura intera, concependolo come tutto, nel quale, se pur parti esistono, esse sono sempre pensate come immesse in una rete di relazioni reciproche fondate su principi di armonia, simmetria, proporzione appunto ed eucrazia. E, ciò, persino nello scorcio, dove, pur nell'obliquità del piano dello sguardo rispetto a quello del corpo, valgono correttivi euritmici (e si a rettificare la visione prospettica dell'osservatore e volti a mantenere salda in lui l'impressione di integrità armonica complessiva).

L'altra concezione del corpo, basata, al contrario, sulle nozioni di frammentarietà e di giustapposizioni²⁰, è propria della modernità e, non a caso, sorge con l'avvento della fotografia e soprattutto del cinema, che, in virtù della loro intrinseca e tecnologica oggettività, accentuano gli aspetti soggettivi della visione, dando espressione concreta all'attenzione selettiva, alla focalizzazione del pensiero ma più in generale al contenuto immaginario, e

¹⁷ S. M. Ejzenštejn, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia* (a cura di P. Gobetti), Einaudi, Torino, 1964, n. 207.

¹⁸ C. Galeno, *Facile Hippocratis et Platonis*, V, 3, citato in E. Panofsky, *Ritornando nelle arti visive*, cit. p. 70.

¹⁹ E. Panofsky, *La pittura del Rinascimento*, cit. p. 10.

²⁰ E. Panofsky, *La pittura del Rinascimento*, cit. p. 10.

effimero, quindi, una rappresentazione del corpo del tutto inedita, la quale trova una delle sue massime esasperazioni nel film degli anni Cinquanta, allorché soggiace appunto a principi di sproporzione e di disarmonia.

Questi principi, che sono due dei fondamenti dell'estetica della modernità, giunsero al corpo e alla sua rappresentazione in quanto, com'è noto, l'arte pose infine l'accento su una visione soggettiva anziché oggettiva; cioè, come chiarisce ancora Panofsky, «la figura umana poteva avere qualche significato solo nella misura in cui era suscettibile d'essere arbitrariamente ingrandita, distorta e, infine, disintegrata»²⁹.

Si può perciò dire che una simile modalità rappresentativa ed anche tale tipo di corpo, insieme, segnano la tendenza di un'epoca perché si inscrivono, per dirla con Umberto Eco, in una certa «bellezza della provocazione»³⁰, in un'estetica provocatoria, capace di trasgredire i canoni della tradizione, in ossequio a quella tendenza promossa dalle avanguardie storiche e giunta sino ad oggi – dove, per altro, negli happening della body art, si esprime persino come mutilazione corporale.

È difficile perciò dire se la bellezza di Marilyn Monroe, fatta di grandiose sproporzioni e disarmonie, sia stata scelta e magnificata proprio in quanto espressione dell'estetica moderna oppure se, al contrario, modalità rappresentative propriamente moderne siano state ulteriormente precisate e messe a punto al fine di esaltarla, o se, invece, com'è più probabile, si siano verificate entrambe le cose; resta comunque fermo il fatto che il suo corpo è stato davvero «ingrandito», «distorto» e infine «disintegrato».

È “dis-integrato”, proprio in quanto privato della sua integrità. Continuamente sottoposto ad un processo di dissezione, di anatomizzazione visiva, il corpo intero è infine scomparso, s'è disperso nell'evidenza dei suoi “oggetti” parziali.

Qualcosa di analogo, però, accadde nella pittura rinascimentale. Accanto all'innovazione della prospettiva, infatti, vi fu allora anche quella dell'anatomia corporea, che passò attraverso gli studi condotti, tra gli altri, da Pollaiuolo, Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Dürer, Mantegna, Cellini, sul corpo disegnato in frammenti o singole parti. Si tratta di un lavoro pederico e fondamentale per la rappresentazione dell'immagine umana, che, a partire da dissezioni cadaveriche praticate nella maggior parte dei casi dal pittore stesso, passa attraverso la fase del disegno di membra isolate da ogni sorta di contesto – come braccia, gambe, mani, dorso, piedi, eccetera, colti tanto nella struttura quanto nella forma in scorcio, prospettive e punti

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ U. Eco (a cura di), *Storia della bellezza*, Bompiani, Milano, 2004. Cfr., in particolare, il capitolo, *La bellezza del medioevo*, pp. 419-490.

di osservazione di ogni sorta, in posizioni statiche o in movimenti successivi tali da creare sequenze cinetiche – ed infine trova il proprio momento culminante e conclusivo, nella composizione delle parti e nella raffigurazione della figura intera quale appare nell'opera d'arte finita.

La scomposizione del corpo, fisica e figurata, in porzioni anatomiche diventa, nel Rinascimento, base essenziale della teoria pittorica relativa alla raffigurazione dell'uomo che si traduce, nel caso di Leon Battista Alberti e di Dürer, in organici trattati corredati da disegni anatomici (rispettivamente il *De statua* e il *De symmetria*) e nel caso di altri, si esprime in una vasta raffigurazione anatomica preparatoria ad una trattazione sistematica, come progetta Michelangelo, «Di tutte le maniere dei moti umani et apparenze» accompagnata da una «ingegnosa teorica» e emblematicamente intitolata *De figura humana*, come invece immagina Leonardo.

Ma tutto questo immenso lavoro sorto dalla scomposizione anatomica della corporeità si avvale comunque sempre dei paradigmi proporzionali, simmetrici, armonici ed eutimici, ed è volto ad esaltare il corpo e, attraverso esso, l'uomo, che trova la propria massima consacrazione nel già richiamato Leonardo, descritto *homo ad circulum et ad quadratum*, capace di comporre, nella sua anatomica completezza, la sintesi di arte e scienza e di innalzarsi a misura assoluta e medio proporzionale con cui misurare e consensuare l'universo.

Una raffigurazione emblematica, questa, nella quale si esprime visivamente e si inscrive l'intera cultura di un'epoca che affida al corpo un mandato fondamentale e gravoso, perché ideale e assoluto, ossia quello di rappresentare l'umanità ed anche l'antropocentrismo.

Ben diverso, invece, il portato spirituale e ideologico di una rappresentazione corporea come quella che investe Marilyn Monroe, dove l'auto-mutilazione visiva si ferma sul piano del tavolo dissettoria, senza prevedere una successiva ricostituzione dell'unità smembrata, se non al livello puramente immaginativo, dove veugono chiamate a intervenire distorsioni e trasfigurazioni del tutto funzionali ad una «stranetizzazione» del corpo e conseguentemente ad una «alienazione» della persona – ed ecco così realizzarsi quella «disintegrazione» di cui parlava Panofsky.

Tale è appunto il potenziale di astrazione dell'immagine che diventa, direbbe Artaud, «pensiero visivo» e che, in questo caso, chiama in causa i valori dell'economia, le leggi del mercato, disponendo il corpo e la sua rappresentazione ed anche l'estetica che ne risulta sul versante di quella che, per riprendere di nuovo Eco, può definirsi come «bellezza di consumo»³². Una bellezza, questa, che fa di Marilyn Monroe un raro caso nel

³² *Ibidem*.

quale estetica della provocazione ed estetica del consumo si sovrappongono sino a coincidere, anticipando, in tal modo, la grande svolta verso il post-moderno impressa, di lì a poco, dalla Pop Art e dall'industria culturale rivolta ai movimenti libertari degli anni Sessanta e Settanta: ed anche in questo modo si potrebbe spiegare il tipo di operazione culturale ed estetica di Andy Warhol su Marilyn Monroe.

Perciò l'anatomia, che rimane comunque il denominatore comune tra arte efitaria Rinascimentale ed arte di massa del Novecento, genera universi di significato lontanissimi, proprio per il modo in cui è impiegata all'interno dell'opera.

Infatti, se il Rinascimento è l'epoca che fa dell'anatomia e della sua nascita il punto di partenza della raffigurazione del corpo e di una raffigurazione unitaria, che solo nella sua fase preparatoria è parcellare, dal momento che la scomposizione dell'unità corporea è sempre compiuta in funzione della conseguente ricomposizione; la modernità, ed in particolare il cinema degli anni Cinquanta, fa dell'anatomia un punto di approdo di una rappresentazione frammentata e parcellizzata del corpo. In altre parole, nella pittura rinascimentale e post-rinascimentale sino ad arrivare all'Ottocento, l'anatomia si delinea come fondamento del *canone visivo corporeo*, rimanendo esterna all'opera; nel cinema hollywoodiano classico, essa, invece, si configura proprio in se stessa come *canone visivo corporeo*, come scena spettacolare caratteristico di una rappresentazione del corpo moderna, che, in quanto tale, deve perciò entrare dentro l'opera.

L'anatomia, nel film, quindi diventa visibile, si dà proprio nella visione; assurgendo al rango di modalità del rappresentare per l'autore e del vedere per lo spettatore.

Le sezioni, i tagli, le incisioni del corpo che sono in origine operate dal bisturi di un Leonardo o di un Michelangelo o dall'attenzione selettiva di pittori successivi, tuttavia non lasciano segni sul corpo pittoricamente raffigurato, né incidono o modificano lo sguardo, la visione dell'osservatore; più tardi, però, al cinema, quando vengono compiute dalla macchina da presa e dal *découpage* (letteralmente, "taglio, tagliare a pezzi") o *cut* (letteralmente, "taglio") - termini, questi ultimi, quanto mai appropriati per la corporeità nel film degli anni Cinquanta -, segnando in profondità il corpo cinematograficamente rappresentato e anche la percezione che ne ha lo spettatore.

L'anatomizzazione, da fondamento invisibile della teoria della raffigurazione del corpo quale era, diventa modalità con cui l'uomo guarda e vede l'uomo, o meglio, la donna.

Proprio nell'anatomia visiva, per tornare alle considerazioni d'apertura, sembra situarsi la spettacolarizzazione: parola da assumersi qui anche

nel suo portato d'autore - del corpo femminile, del corpo di Marilyn.

E ciò perché l'anatomizzazione in se stessa, così come la si intende dal Rinascimento che è l'epoca della sua nascita, ritrova nel cinema l'espressione, impossibile nelle arti figurative, della sua più profonda essenza, appunto quella spettacolare.

«La pratica dell'anatomia», spiega Van Delft di cui vale la pena leggere per intero l'acuta analisi,

rientra nella natura stessa dell'azione drammatica, dello spettacolo, l'attività strutturale si osserva in più punti. Questa radicata tendenza alla spettacolarizzazione è attestata da un cospicuo insieme di dati. Come le rappresentazioni teatrali, le dissezioni si svolgono di fronte ad un pubblico (quando, raramente, hanno luogo a porte aperte) [...] di notabili e di curiosi che vi si reca, proprio come a teatro, con il solo scopo di vedere. La cornice è molto simile a quella dello spettacolo drammatico. In molti casi, soprattutto dopo l'apertura a Padova nel 1593 di un teatro permanente che servì almeno da modello, il luogo ricorda, per la struttura, i teatri antichi. Così lo si designa correntemente con il nome di *theatrum* o di *amphitheatrum*. Esattamente come per lungo tempo le rappresentazioni teatrali, le sedute di dissezione furono spesso circondate da una certa solennità. All'epoca in cui erano rarissime, venivano annunciate con debito anticipo da locandine affisse sui muri della città [...] e poteva accadere che le campane suonassero per l'occasione. [...] Con tali presupposti non è perciò difficile spiegarsi come certe dimostrazioni abbiano anche potuto essere precedute da musica. Più tardi, proprio come a teatro, i posti saranno a pagamento. Per concludere, tutto conferma il giudizio del grande anatomista Alessandro Benedetti, che già nel 1502, non esitava a considerare la propria arte come "materia theatrale digna spectaculo"²³.

Caratteristico dell'anatomia, dunque, non solo è il costituirsi come *theatrum* e come *intrattenimento*, due delle condizioni peculiari dello spettacolo, ma una qualità tipica è soprattutto la trasformazione dell'uomo, dell'uomo in oggetto dello sguardo - è appena il caso qui di ricordare che la radice latina della parola spettacolo, "spectare", significa appunto guardare - attraverso la riduzione del corpo a cosa da mostrare, esporre o sottoporre alla visione. «Solo i morti», ricorda appunto Sartre,

sono perennemente oggetto senza mai diventare soggetto, perché morire

²³ L. Van Delft, *I volti d'uno dell'anatomia*, in AA. VV., *Rappresentare il corpo. Arte e anatomia da Leonardo all'illuminismo*, Bologna University Press, Bologna, 2004, p. 102.

non vuol certo dire perdere la propria oggettività in mezzo al mondo (tutti i morti sono là, nel mondo, intorno a noi), ma bensì perdere ogni possibilità di rivelarsi come soggetti ad altri²⁴.

L'individuo si fa allora oggetto di spettacolo, si rivela come cosa deposta di ogni soggettività, in quanto su di esso si esercita uno sguardo che non può più essere guardato né colto in flagranza nell'atto dello spiare, da chi viene osservato — «ciò che probabilmente è *un uomo*, è la mia possibilità permanente di essere-visto-da-lui, cioè la possibilità permanente per un soggetto di sostituirsi dall'oggetto visto da me»²⁵. Quindi, quello che si posa sul corpo anatomizzato è uno sguardo che si autodegittina ad affondare ancor più in profondità, a raddoppiare la sua larva incisiva, la sua carica alienante, oggettivizzante.

Si inaugura, con l'anatomia, un modo di vedere l'uomo che dal Rinascimento sino ad oggi segna il pensiero occidentale ed incontra il suo apice filosofico nella cartesiana *res extensa*, dove il corpo è pacificamente risolto in oggetto e inteso, al pari di tutti gli altri corpi, nella pura e semplice materialità delle sue leggi fisiche. Una concezione, questa, che fonda l'impostazione metodologica della scienza moderna e la sua idea di corpo come aggregato di organi proprio a partire dall'anatomia e dal primato analitico (dal Seicento in poi «anatomia» diventa sinonimo di «analisi»); ed essa, assegnato tanto nella speculazione quanto, per un lungo tempo, persino nell'acquisizione del sapere — ed assai significativo è, a tal proposito, il gesto di risposta con cui Descartes mostrava, a chi gli chiedesse di poter ammirare la sua biblioteca, il proprio tavolo settorio²⁶.

Eppure, già nell'epoca del trionfo dell'anatomia, risuonava, dalla parte opposta della ragione di Cartesio, l'eco della domanda di Pascal: «Un uomo è un'unità, un essere *uno*. Ma se lo si anatomizza, sarà la testa, il cuore, lo stomaco, le vene, ogni vena, ogni particella di vena, il sangue, ogni umore di sangue»²⁷.

Ma se, dopo quella di Pascal, altre, soprattutto in ambito fenomenologico, sono state le riflessioni sul potere alienante e distruttivo dell'anatomia corporale nel pensiero e nella società occidentali²⁸, oscuri rimangono ancora, invece, gli effetti dell'anatomia visiva nello spettacolo, e, naturalmente, in quello cinematografico che è il suo proprio *habitat naturel*.

²⁴ J. P. Sartre, *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano, 1997, p. 185. Cfr. più in generale il paragrafo *Io quando compenso* nel capitolo *L'esistenza degli altri*, pp. 321-339.

²⁵ Ivi, p. 326.

²⁶ A. Baillet, *La vie de Monsieur Descartes*, VII, 7.

²⁷ B. Pascal, *Pensieri*, Bietti, Milano, 1969, n. 99.

²⁸ Cfr. soprattutto G. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano, 1961.

Questo perché al cinema gli effetti oggettivizzanti dell'anatomizzazione visiva e quelli dello spettacolo che, pur si sovrappongono e quindi si rielaborano, paiono al contrario annullarsi o se non altro lottarsi reciprocamente in virtù dell'affinità profonda che accomuna appunto anatomia e spettacolo.

Tanto nel film quanto nella dissezione, infatti, non solo valgono, ma persino si accennano sia le funzioni di *attrazione* e di *intrattenimento* sia la condizione voyeuristica che, in primo luogo, riduce ad oggetto di spettacolo il corpo, e che, in secondo luogo, ipocritamente, fa apparire innocente ed innocua la sua anatomizzazione visiva, legittimandola a divenire quanto mai impudica.

Più che in una dimostrazione di dissezione, dove valgono le attenuanti dell'*homo mortis* e della finalità speculativa e scientifica; più che nella quotidianità, dove il pudore vige per via della soggettività viva ed operante di chi è guardato sia pur, come dice Merleau-Ponty, come un «fratello minore»²⁹; nella condizione spettacolare del cinema lo sguardo, avulso e posto al sicuro rispetto alla scena, assegna all'anatomia visiva il massimo potere alienante e distruttivo, perché, parafrasando Sartre, chi lo muove non teme di subire la trasformazione del suo corpo e dunque di sé in oggetto della visione altrui ma può lui stesso operare impunemente una simile trasformazione nei confronti dell'altro e sperimentare un corpo che non è più, direbbe Merleau-Ponty, «insieme visibile e vedente»³⁰.

Lo sguardo dello spettatore cinematografico, forte di un tale potere oggettivante, gode di una libertà davvero assoluta sull'altro.

Lungi dal realizzarlo, come sostiene Deleuze, l'innalzamento allo status di Entità delle porzioni di corpo, il particolare cinematografico che soggiace al principio dell'anatomia visiva, le degrada al rango di oggetti e così degrada pure il corpo e con esso, naturalmente, la persona stessa.

Questo tipo di ripresa ravvicinata del corpo sembra l'unico in grado di attestare la validità di quella triste espressione di Kracauer secondo cui l'uomo, nel film, «è oggetto tra gli oggetti»³¹, proprio dal momento che «l'insieme della sua persona non è più sacrosanto. Parti del suo corpo possono fondersi o confondersi con parti dell'ambiente», secondo una vera e propria «decomposizione del complesso dell'attore».

È chiaro, però, che quando tale anatomizzazione visiva si realizza non sull'attore ma sull'attrice, poiché si carica di erotismo, assume una potenza di oggettivazione estrema, dal momento che riduce il corpo ad *oggetto del desiderio* o, per dirla con Bataille, a quell'*oggetto erotico* considerato

²⁹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano, 1972, p. 552.

³⁰ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SEI, Milano, 1989, p. 18.

³¹ S. Kracauer, *Films: ritorno alla realtà faticata*, Il Saggiatore, Milano, 1962, p. 176 anche per le citazioni successive.

come aggregato di «elementi distinti ed appunto oggettivi che provocano l'«eccitazione»²² stimolando nell'osservatore un senso di «discontinuità» e di isolamento caratteristici della fase iniziale dell'erotismo e superati poi nell'ultima fase.

Un'azione – e quindi una conclusione – che nella visione cinematografica non è concessa: cosa, appunto, che rende davvero totalizzante la carica di oggettivazione dello spettatore.

È chiaro, però, che nello spettacolo cinematografico, l'anatomia visiva realizzata in funzione erotica tende ad assumere una carica oggettivante davvero totale e assoluta in virtù della condizione voyeuristica che caratterizza lo spettatore.

Marilyn Monroe pare avere avuto dolorosa consapevolezza quando ha scritto: «Sono costruita con più di mille pezzi. Sono fragile»²³, dicendo così di un'immagine di sé che non richiama il semplice modo di *être* «sono a pezzi», ma esprime un modo di *apparaître* e di *exister* del corpo in rapporto al mondo e allo sguardo del mondo ormai ossessivamente avvertito, nell'ultimo tratto della sua esistenza, come tanto violento da privarla di vita e di umanità.

È questo non per fare riferimenti di sorta al suo presunto suicidio o al suo altrettanto presunto omicidio, ma piuttosto per verificare il sentire soggettivo di chi è anatomizzato, che dal percepirsi cosa, degrada ulteriormente al percepirsi debole, quasi morto o morto, cioè nulla.

Solo in rari casi il potere di oggettivare e privare della vita insito nell'anatomia visiva condotta in funzione erotica è noto anche a chi guarda. L'uso è il caso, illuminante, della profonda autoanalisi svolta da un osservatore come Barthes:

A volte, un'idea balena nella mia mente: mi metto a scrutare lungamente il corpo amato (come il narratore davanti al sonno di Albertine). *Scrutare vuol dire fuggire*: io frugo il corpo dell'altro, come se volessi vedere cosa c'è dentro, come se la causa meccanica del mio desiderio si trovasse nel corpo antagonista (sono come quei bambini che smontano una sveglia per sapere cos'è il tempo). Questa operazione viene condotta in maniera fredda e stupida; sono calmo e attento come se fossi davanti a uno strano insetto di cui improvvisamente non ho più paura. Certe parti del corpo sono particolarmente adatte a questa osservazione. [...] È evidente che in quel momento io sto feticcizzando un morto. La prova è data dal fatto che, se il corpo che sto sentendo si scote dalla sua inerzia, se si mette a fare qualcosa, il mio desiderio cambia; se, per

esempio, vedo l'altro *passare*, il mio desiderio cessa di essere pervasivo, in ritmo a un'immagine completa, a un 'tutto': io amo di nuovo²⁴.

Il potere assoluto e freddo dello sguardo, la scomposizione e frammentazione dell'unità del corpo in parti, la sua riduzione ad oggetto, a cosa morta, sono le qualità caratteristiche dell'anatomia visiva, ma lo sono insieme ad un'altra fondamentale condizione, di cui s'è già detto in apertura, che risiede nell'inespressività dell'insieme e dei suoi singoli elementi.

Non è qui il caso di riprendere quanto ha scritto Sartre sulla perversione²⁵, tuttavia occorre richiamare il fatto che tutte le perversioni, nella misura in cui sottraggono all'altro la sua soggettività per degradarlo alla mera oggettività di cosa, raggiungono per forza di cose il corpo in un'immobilità inerte, assoluta.

È proprio così che, forse, si fa più paradossale il rapporto tra anatomia visiva e spettacolo: si trasforma a forza lo spettatore in *voyeur*, localizzandolo nella sua attenzione e soffermando il suo pensiero su un dettaglio dell'attrice, ma non perché questo sia rivelatore, espressivo, non perché, in senso proprio, *vérité*, né perché «reciti l'erotismo». Come s'è detto, deve essere lo spettatore stesso a creare l'espressione erotica nelle inquadrature ravvicinate di Marilyn Monroe; e, ciò, malgrado l'interpretazione dell'attrice e di ogni sorta di indizio e di segno in lei capaci di manifestare un'attività o un contenuto interiori, o una relazione del personaggio con l'altro, col mondo e con una qualsiasi situazione.

Il corpo oggettivato e tecnicamente prodotto o «costruito» – usando l'espressione dell'attrice stessa – per l'erotismo, quindi, non può esprimere né perciò manifestare un senso proprio attraverso il rapporto appunto con una situazione, o meglio, con una *scene*; ma deve essere costantemente spinto e confinato *fuori scena* e perciò reso *o-scena*, in quanto spogliato del proprio significato più profondo, denudato della propria umanità.

Nido di una nudità inerte, reso più inerte e vuoto di quanto non sia, privato di ogni trascendenza, il corpo è così pronto e confezionato dallo spettacolo per creare il desiderio al solo scopo di arrestarlo davanti alla scena, secondo un dettato tipico della cultura moderna che Baudrillard qualifica come «cultura della desublimazione delle apparenze dove tutto vi si materializza nelle sue forme più oggettive», e si dispone facilmente a far parte di quella «cultura pornografica [che] è l'ideologia del concreto, della faticità, dell'uso, della preminenza del valore d'uso, dell'infrastruttura materiale delle cose, del corpo come infrastruttura materiale del desiderio»²⁶.

²² R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino, 2001, p. 61.

²³ Cfr. J. P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., pp. 447-507.

²⁴ T. Baudrillard, *Dalla seduzione*, SE, Milano, 1997, to. 43, anche con le citazioni inquadrate.

²⁵ G. Barthes, *L'erotismo*, SE, Milano, 1997, p. 125.

²⁶ Cf. *art. made of more than 1000 pieces. I am fragile*. Si tratta dei versi di una poesia di Marilyn Monroe citata in E. Giacobelli, *Marilyn Monroe*, Lindau, Torino, 2000, p. 91.

Proprio in questo senso opera l'anatomia visiva, quando, nel suo utilizzo strumentale del particolare corporeo, lo offre non solo allo sguardo ma anche al tatto, in virtù di quella qualità propria dell'inquadratura ravvicinata che Aumont definisce come un «toccare visuale»³⁷, riprendendo indirettamente il concetto di «drammaturgia della vicinanza»³⁸ attraverso il quale Epstein differenzia il cinema dal teatro.

Invasito e vestito di desiderio erotico, e svestito di significato e di umanità, il corpo osceno passa da una forma di spettacolo ad un'altra: esce di scena per entrare nell'immagine in primo piano; e questo perché, scrive ancora Baudrillard, «l'osceno è la line di ogni scena [...]». Se tutto il segreto è riservito al visibile, se ogni illusione è restituita all'evidenza oscena, allora si apre una lubricità spettacolare»³⁹, che nel richiamo mortuario all'eterna danza tra Eros e Thanatos questa volta realizzata però nella reciprocità di immagine e immaginazione... riduce il corpo a carne.

Dalla psicoanalisi freudiana in poi è noto che il corpo utolicamente osservato, sessualmente percepito, sin dall'infanzia con i suoi diversi stadi libidici legati a singole zone erogene, può essere visto come un territorio suddiviso in piccoli appezzamenti o come un abito di Antecchino. Ma il sezionamento o l'anatomia visiva, nello spettacolo cinematografico soprattutto in virtù del bisuri affilato del montaggio, predispone lo spettatore a vedere il corpo davvero come mera *carne*; parola, questa, da intendersi in primo luogo, nel suo senso originario di "parte", "porzione", derivante da una radice indoeuropea che designa non a caso l'atto del "tagliare" e che rimanda ad un'incrinia oggettuale; e, in secondo luogo, da concepirsi nel significato attuale acquisito nel corso del tempo, che, come sostiene Bataille, la pone alla base della concezione occidentale di erotismo, in quanto, spiega, «la *carne* è, in noi, un eccesso che si oppone alla legge della decenza. La *carne* è il nemico nato da coloro che il divieto cristiano ossessiona, ma se, come io credo, esiste un divieto vago e complessivo che s'opponesse alla sessualità in forme varianti con tempi e con luoghi, la *carne* è l'espressione più vera e profonda di una minaccia», poiché è in se stessa ormai che «la carne designa l'attività degli organi riproduttivi»⁴⁰.

È proprio attraverso un procedimento come quello dell'anaomizzazione del corpo caratteristico dello spettacolo cinematografico di metà Novecento, che lo sguardo si fa «pensiero visivo», non solo innestandosi sul dato culturale e rafforzandolo, ma persino forzandolo sotto l'apparenza del-

³⁷ J. Aumont, *L'image*, Nathan, Paris, 1990, p. 107.

³⁸ J. Epstein, *Requiem cinématographique*, cit., p. 104.

³⁹ J. Baudrillard, *Le symbolisme de l'oscène*, Milano, 1984, pp. 49-50.

⁴⁰ C. Bataille, *L'Erotisme*, cit., no. 89-90.

la verosimiglianza e della naturalezza, secondo un procedimento che, nel confondere Cultura e Natura, diventa, direbbe Barthes, di pura mistificazione. Una mistificazione, che, diluisa dal cinema ad un pubblico di massa, attesta nella modernità quell'esistenza della donna» di cui Foucault ha parlato a proposito della sessualità occidentale in termini emblematici come di un «fenomeno con il quale il corpo della donna è stato *analizzato, qualificato e squallificato* come corpo integralmente *saturato di sessualità*»⁴¹.

E non è certo un caso che siano stati proprio simili fenomeni interni al rapporto tra immagine e immaginazione a «costruire» meglio e più di altri, per la cultura del XX secolo, il suo più importante sex symbol, anzi, il sex symbol per antonomasia: l'immagine di Marilyn Monroe.

⁴¹ M. Foucault, *La sessualità di sapere. Storia della sessualità I*, Feltrinelli, Milano, 2001, p. 92. Corsivo nostro.